

VERSOS DE BARRO. POEMAS EN PROSA DE BLANCA VARELA

GABRIELLA MENCZEL

Eötvös Loránd Tudományegyetem

menczel.gabriella@btk.elte.hu

«Blanca Varela es un poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto. Con el instinto del verdadero poeta, sabe callarse a tiempo. Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad. Y, también, una exploración de la propia conciencia». Estas palabras frecuentemente citadas de Octavio Paz, del prólogo con el que publica el primer volumen, titulado *Ese puerto existe*, de Blanca Varela (1929-2009) en México en 1959, son sumamente reveladoras, puesto que resumen con perspicacia los ingredientes esenciales de la poesía de Varela.

Blanca Varela (1929-2009) es uno de los poetas más originales y más enigmáticos de la poesía peruana, a quien es casi imposible de encasillar en cualquiera de las categorías tradicionales, como no es una voz femenina sencilla, intimista, ni estetizante o comprometida. Sus versos son profundamente filosóficos, pero al mismo tiempo, muy fuertemente ligados a la materialidad. Blanca Varela siempre sorprende con su panteísmo representado por medio de un lenguaje naturalista, conciso, lacónico, que es capaz de enunciar algo esencial sobre la existencia, el ser humano, el mundo y también sobre la propia poesía. La poesía de Blanca Varela, a nuestro modo de ver, es una voz fronteriza desde varios puntos de vista. Las clasificaciones no funcionan, tal como la poeta limeña misma ha expresado varias veces, por su parte, no admite la distinción entre «poesía pura» y «poesía social». Para ella toda poesía es social, en tanto que se refiere a un individuo de la sociedad, en su calidad de autor o tema del poema, y la pureza depende únicamente del nivel estético de la obra (entrevista con Roland Forgues 1991, en Guerrero 15). El contenido social y el tema metapoético están presentes paralelamente, estamos siempre en el límite de los dos. Todo intento –hasta el momento– de vincular la poesía de Blanca Varela con algún movimiento estético ha fracasado. Ella misma expresó la incertidumbre de su adhesión tanto al surrealismo como al existencialismo, aunque tal vez el segundo pueda ser más acertado (entrevista con Edgar O'Hara 1985, en Guerrero 22). Imágenes insólitas que rondan por visiones surreales, o mejor dicho, de un «clima parasurrealista» (Paoli 15) que a la vez se impregnan por «el canto solitario» (Paz 10) y que siempre denotan la carencia ontológica como punto de referencia.

Blanca Varela halla su voz poética en París, lejos de su país, donde se encuentra con los intelectuales de la posguerra, franceses (Sartre, Jean Genet, Henri Michaux, Simone de Beauvoir) y latinoamericanos (Octavio Paz, Carlos Martínez Rivas, Rufino Tamayo, Cortázar, Cardenal y también con Eielson) (Guerrero 22). Pero la dicotomía no solo se constituye en el espacio, sino también en el tiempo. Es precisamente ahí en París donde se profundiza su sentido de la historia y la cultura ancestral de su tierra. También es indudable su constante atracción hacia lo pictórico y lo visual, constatada muchas veces por la crítica (véase, por ejemplo, el estudio de Modesta Suárez 2003). Varios poetas contemporáneos son artistas plásticos, con los que se reconoce en una comunidad generacional, la llamada generación de los 50. Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, o Fernando de Szyszlo, con quien se casa antes de su viaje a París.

El libro de barro (1993) marca asimismo una ruptura en la trayectoria de la poeta. Por un lado, porque contiene únicamente poemas en prosa, veintitrés en total, género fronterizo por excelencia, y por otro, porque se caracteriza por una voz nueva, un tono que sorprendió en su momento a la propia Varela (entrevista con Charo Núñez 1995, en Guerrero 69). Ella misma destaca cierto misticismo en el libro, la búsqueda de una forma de expresar lo trascendental, o tal vez lo sagrado, un retorno a los orígenes, una experiencia vital de los elementos naturales, pero que tal recorrido no deja de ser muy personal e íntimo. No en vano la autora definió su libro como «diario» (entrevista con Edgar O'Hara, en Guerrero 70). El título del volumen ha sido explicado en varias ocasiones: hace alusión a las tabletas de barro de Mesopotamia, y así se vincula con la escritura primigenia (entrevista con Efraín Kristal 1995, en Guerrero 71). Por otra parte, se asocia con un templo precolombino de barro al norte de Lima, en Sechín, con sus bajorrelieves misteriosos que representan miembros corporales: brazos, cabezas, piernas, vísceras (Guerrero 71). El género mismo del poema en prosa está presente también desde el primer momento en la obra de Varela, ya en el primer volumen aparece y luego reaparece en varias ocasiones, pero será este *El libro de barro* donde será género exclusivo (Susti 2010b). La crítica ha señalado su carácter híbrido, transgresor, mutante, polimórfico, interartístico, fronterizo de por sí. En el caso particular de Varela se agregan los calificativos «antitético», «oximorónico» a su definición, o más bien, a su resistencia a formalizarse como género autónomo (Susti 2010a 19). Se posiciona en el linde entre prosa y verso, y por añadidura, esta frontera que –en palabras de Ágnes Nemes Nagy, poeta destacada húngara contemporánea de Blanca Varela– durante siglos daba la impresión de mantenerse sólida, segura y clara, a partir de los inicios de nuestro siglo¹ se convirtió en algo borroso y discutido (175). Con el fin de establecer una distinción entre los dos, las teorías de la lira recurren a los conceptos del ritmo, de la intensidad y de la forma (Szepes-Szerdahelyi 166-169). El ritmo de la prosa, a diferencia del del verso, introduce el orden métrico textual, pero no llega hasta el nivel de las sílabas, sino que opera con unidades un tanto mayores, de oraciones o de sintagmas. Por lo tanto, con respecto de la prosa no podemos hablar de «ritmo fónico», sino más bien de un ritmo realizado a nivel de la

¹ Entiéndase: el siglo XX.

expresión lingüística. Sin embargo, la naturaleza lírica de un texto en prosa no alude a las características formales del mismo —que por cierto, son propias del verso—, sino que, en este caso, el lirismo se constata como cualidad estética y artística que se atribuye tanto a la lira como a la prosa. El paso siguiente inevitablemente debe ser la diferenciación genérica y poética entre poema en prosa y verso libre, ya que ninguno de los dos se distingue rítmicamente de la prosa. Mientras la maquetación formal del poema en prosa se diseña entre los bordes de la hoja, el verso libre mantiene los versos en líneas compaginadas (ib.) Con el objetivo de diferenciar el poema tradicional del verso libre, Ágnes Nemes Nagy toma en consideración tres criterios: compara la visualidad de la diferencia, el ordenamiento retórico-estilístico, y la plasticidad expresiva (180-182). Basándose en tales aspectos, llega a conclusión de que el verso libre se diferencia en mayor medida del poema tradicional porque aprovecha de las posibilidades tipográficas en mayor medida. Pero en cuanto al ordenamiento, es menos ordenado porque no está limitado por normas métrico-formales ni retóricas tan rigurosas, y la plasticidad del verso libre está orientada a algo distinto; además, opera con herramientas diferentes de expresión. A modo de ejemplos, Nemes Nagy menciona la cadena de asociaciones libres tan típicas de la poesía vanguardista, o bien, el uso frecuente de las comparaciones complejas (ib.) Siguiendo las pautas teóricas de la poeta húngara, podemos deducir que en el caso del poema en prosa saltará a la vista enseguida la diferencia visual con respecto del verso libre, ya que se alejará aún más de las formas métricas establecidas, sin embargo, en orden y en plasticidad mostrará características semejantes al mismo. No obstante, en caso de compararlo con la prosa, no cabe duda de que precisamente lo contrario va a ser cierto, en tanto que la diferencia formal no va a emerger como rasgo distintivo, pero en cuanto a su plasticidad, a su expresividad aumentará de manera considerable, en otras palabras, la intensidad emotiva, o bien, el lirismo del poema en prosa lo distinguirá del texto prosaico. Francisco López Estrada, refiriéndose a los poemas en prosa de Baudelaire, afirma que el género del poema en prosa constituye el instrumento de la complejidad formal y temática de la lira moderna, es decir, se comprende como el medio más apropiado para expresar la intensidad de la visión alterada del mundo moderno (88-89). Veremos cómo Blanca Varela encuentra en el género del poema en prosa una herramienta fructífera para transmitir un sentimiento de tal índole.

Se ha constatado también distintas veces ya que los motivos recurrentes y constantes de Varela (mar y cielo, corporalidad y sobre todo, cuerpo fragmentado, piedra, oscuridad, polvo, sangre, visión y vacío) se originan del primer poema publicado, titulado «Puerto Supe» (1959). Es incuestionable el carácter fundacional del inicio poético en este sentido.

El título del volumen, *El libro de barro*, entonces, pone en marcha una serie de mecanismos que recorren todo el libro: concretamente, el tema metapoético, concerniente a la escritura, al libro, y también el carácter ancestral, el material de barro, de las antiguas edificaciones sagradas, que en un principio plasman la memoria, o sea que resaltan la persistencia duradera de la tradición y reafirman el enlace con el origen. Sin embargo, el barro, en su estado blando, también implica cualidad moldeable, y

cuando se seca con el tiempo, será frágil, porque se rompe con facilidad, y así produce una ruptura en la continuidad (Muñoz Carrasco 200). De esta forma, podemos incluso inferir que la metáfora del título en sí funciona como signo del mecanismo fundamental, en tanto que cada elemento es afirmativo y negativo a la vez, a cada significante corresponden al menos dos significados, si no más, y probablemente contradictorios (como fragilidad y constancia, en este caso). La dualidad provocará una oscilación continua, una tensión interna que se mantiene a causa de la ambivalencia de la palabra poética, de las imágenes creadas. Los temas planteados por la fuerza simbólica del título, continúan en el poema inicial, donde en la primera oración se reafirma el protagonismo del elemento de la tierra (arena), en que se hunde la mano (de la escritura) y se encuentra la vértebra perdida. La vértebra sobresale aquí como indicio del soporte vital del cuerpo, que parece estar fragmentado, ya que se alude a la ausencia del enlace («vértebra perdida»).

Como ejemplo paradigmático merece la pena comentar más en detalle el último poema del libro, pero tampoco podemos descartar la hipótesis de que cualquiera de las 23 poesías conduciría a una conclusión semejante.

En el último poema, se hace aún más explícita la intención de formular una especie de *ars poetica*: «Hasta aquí –seda oscura y ripiosa su voz– tu vida, ha dicho. Ésas fueron sus letras». El sujeto lírico se distancia y aparece una tercera persona que constata el término del ciclo, aquí claramente equiparado con la vida misma. El «yo», por lo tanto, está identificado con el «viandante», término que implica transición, o sea, el hecho de estar en mitad del camino. Además, se manifiesta una segunda persona, un «tú», que posiblemente sea idéntico al «yo», y así el discurso mismo se concibe como un monólogo dirigido hacia sí mismo, pero interpretado por la tercera persona. Con lo cual, el enunciado se torna polifónico, en el que no solo las voces sino también las perspectivas se triplican, muy de acuerdo con la forma, la segmentación tipográfica del texto. Las tres estrofas o los tres párrafos se separan, constituyendo de tal manera una analogía con la diversificación de las personas de la voz poética. El primer segmento contiene el núcleo semántico y discursivo de los dos siguientes: empieza con una afirmación rotunda del final de las enunciaciones, con una forma de vocativo: «Basta de anécdotas, viandante» (1996 239). A continuación hace referencia al mar detenido, imagen poco usual del elemento natural, cuyo carácter insólito evidentemente llama la atención y cobra un significado simbólico. A renglón seguido, se explicita el paralelo con la vida que aparentemente también ha llegado a su término: «Hasta aquí tu vida, ha dicho» (ib.) En esta oración figuran las tres instancias enunciativas juntas: el yo sujeto de la enunciación, el tú vocativo, y la tercera persona del estilo indirecto. Estas dos oraciones («El mar se ha detenido. Hasta aquí tu vida, ha dicho») se repetirán en el segundo y en el tercer segmento. La segunda unidad consta de una sola frase: «A grandes pasos se ha detenido llegando a todas partes y ha repetido lo mismo» (ib.). Por un lado, el mar se ha vuelto inmóvil, sin embargo, en este punto se completa con dos atributos –sin duda, sorprendentes, claramente contradictorios– que subrayan su naturaleza dinámica y capaz de llenarlo todo: «A grandes pasos [...] llegando a todas partes». Esta capacidad de extenderse

del mar se anticipa en la estrofa anterior, aunque ahí es el cielo que «ha inundado paredes y ventanas». Paredes y ventanas nos impulsan a la imagen de una casa, que justo en el poema anterior quedó identificada con la muerte misma, donde se refiere «esta casa mortal», que encima se compara con «el linde entre lo que no es y lo que no será» (1996 238). Esta penúltima pieza gira en torno a la memoria, donde se actualizan ambas acepciones del «barro», la de material para construir un edificio, y la de las tablas antiguas que sirven para conservar conocimientos ancestrales. La memoria, de tal manera, es un instrumento que sirve para luchar contra la muerte, pero también, por otro lado, es la capacidad evocadora de algo que ya no existe, es decir, del no ser. Por eso emerge como una instancia colindante entre ser y no ser, como «fuego percedero, arcano», pero que al mismo tiempo será la vida misma que «brota por vez primera entre las núbiles piernas» (ib.), en su materialidad más pura.

Se añade incluso la constatación de la propia repetición, que se puede interpretar al menos en dos sentidos: en el sentido directo, referente al mar que se encuentra en un perpetuo movimiento, a pesar de su detención, y en el sentido figurado, o más bien, metapoético, al describir precisamente la figura retórica aplicada en el texto poético, la repetición como tropo literario.

Es, además, importante notar la reiteración de la forma verbal del pretérito perfecto («Se ha detenido» y «ha dicho» aparecen dos veces cada uno, «ha inundado», «ha repetido»), que en realidad es la forma predominante en esta estrofa, y que por la analogía evidente, sugiere la identificación de mar, cielo, la enunciación acerca del término de la vida (de tercera persona), y repetición, acto metaartístico –visual y verbal– al mismo tiempo. Por eso salta a la vista en seguida el contraste que se produce en la última oración con el indefinido: «Ésas fueron sus letras» (239). Con esta afirmación, la analogía de cuatro partes se completa con una quinta, las letras, referencia a la escritura. El adjetivo «riposio» referente a la voz en la última oración, justifica de nuevo la ambigüedad semántica: es una rima que fácilmente se consigue y degrada así considerablemente la calidad estética, y por otro lado, es material de relleno, de desperdicio, de poco valor (trozos de ladrillo y piedras). Estructuralmente hablando, el volumen clausura un ciclo, puesto que desde el título hemos visto la intención indudable de plasmar una vinculación entre vida y arte. El círculo se cierra, pues, con la palabra «letras» que se iguala en este punto con la vida, idéntica al mar y el cielo, o sea, el universo mismo. El universo que por supuesto es infinito, como el mar y el cielo, con lo cual es absolutamente abierto. La dicotomía detención/inundación, término/continuidad, en ningún momento conduce a una afirmación segura ni autosuficiente. Nos quedamos con la impresión de metamorfosis y confluencia incesante de dimensiones, entre lo corporal, lo material y lo trascendental, lo espiritual, lo poético.

En suma, basándonos en el estudio immanente de las piezas de este volumen hermético, podemos concluir que el género del poema en prosa en Blanca Varela corresponde al modelo «poema iluminación» definido por Suzanne Bernard (Susti 2010a 26), donde el atributo principal –aparte de la brevedad y la unidad orgánica– es la negación de las categorías temporales, espaciales y todo razonamiento lógico de causa y

efecto, con el fin de construir un «todo», cerrado en sí mismo, fundamentado, en el principio de la tensión (íd. 28).

El ciclo de poemas en prosa de *El libro de barro* se constituye como el arte poética por excelencia, que para la propia poeta representa una frontera, una ruptura, un cambio radical en su trayectoria con respecto de su poesía anterior. No en vano señaló Blanca Varela misma con respecto de este segundo libro que publica en el año 1993, junto con *Ejercicios materiales*: «estoy muy sorprendida con él porque no sé qué cosa es. Tiene una escritura muy suelta, es tal vez algo místico, pequeño, y me parece que puede continuarse siempre, porque tiene una primera página y una última que pueden contener muchas otras o ninguna» (entrevista con Charo Núñez 1995, en Guerrero 69). Blanca Varela es la poeta del silencio, del mutismo. Sus vocablos pronunciados, aparentemente sencillos, abren puertas a otras dimensiones, donde cabe todo el universo –no pronunciado o no pronunciable– en su condición contradictoria propiamente dicha. Tal pluralidad semántica se manifiesta en la libertad formal del género del poema en prosa, y en el juego dinámico de los enunciados verbales y no verbales.

Bibliografía

- GUERRERO GUERRERO, Eva. «La poética de Blanca Varela: “Hacer la luz aunque cueste la noche”». Blanca Varela. *Aunque cueste la noche*. XVI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Salamanca: Universidad, 2007. 7-82.
- GUZMÁN, Jairo. «El ojo mide como una araña su territorio (Aproximación a *El libro de barro* de Blanca Varela)», *Prometeo. Revista Latinoamericana de Poesía* 38 (1995): 61-63.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. «Poemas en prosa y prosa poética». *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969. 87-88.
- MUÑOZ CARRASCO, Olga. «La búsqueda del origen en *El libro de barro* de Blanca Varela», *Lienzo* 27 (2006): 193-207.
- NEMES NAGY, Ágnes. «Megjegyzések a szabadversről». *Az élők mértana I. Prózaí írások*. Budapest: Osiris, 2004.
- PAOLI, Roberto. «Una visión lúcida y desencantada». Prólogo a la primera edición de Canto villano. Poesía reunida 1949-1983. Blanca Varela. *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*. México: FCE, 1996. 15-23.
- PAZ, Octavio. «“Destiempos” de Blanca Varela». En Blanca Varela: *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*. México: FCE, 1996. 7-13.
- POLLAROLO, Giovanna. «El diálogo desesperado de Blanca Varela». Prólogo a la antología *El libro de barro y otros poemas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2005. 9-19.
- SUÁREZ, Modesta. *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Verbum, 2003.

- SUSTI, Alejandro. «Introducción. El poema en prosa: “Una escritura en libertad”». *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*, eds. Luis Fernando Chueca, José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori y Alejandro Sustí Gonzales. Lima: Fondo Editorial. Universidad de Lima, 2010a. 9-30.
- SUSTI, Alejandro. «“Volviendo a la desesperación”: El poema en prosa en la obra de Blanca Varela». *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*, eds. Luis Fernando Chueca, José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori y Alejandro Sustí Gonzales. Lima: Fondo Editorial. Universidad de Lima, 2010b. 97-118.
- SZEPES, Erika e István SZERDAHELYI. *Verstan*. Budapest: Gondolat, 1981.
- VARELA, Blanca. *El libro de barro*. Madrid: Ediciones del Tapir, 1993.
- VARELA, Blanca. *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*. México: FCE, 1996.